Hannes Seidl

MUSIK ALS SOZIALE SITUATION[1]

MEIN INTERESSE AN MUSIK IST EIN INTERESSE AN SOZIALEN SITUATIONEN. Dem Hören von Musik an öffentlichen oder privaten Orten, dem Beschallenlassen mit Musik in privatisierten oder öffentlichen Plätzen, aber auch solchen Situationen ohne Musik: dem Beobachten von Gesprächen, von inneren Monologen, Menschen in einer Wartehalle, streitenden Nachbarn, Personen im Zug, auf der Straße, Baustellen, Proben, kurz, dem Alltag. Entscheidend für die Umsetzung in eine künstlerische Arbeit ist, die Rahmenbedingungen einer Situation in die Beobachtung mit einzubeziehen.
Das Streichquartett No. 4 in e-moll op. 44/2 von Mendelsohn Bartholdy zu hören, aufgeführt durch das Artemis Quartett ist etwas anderes als im Jahr 2013 in die Alte Oper Frankfurt zu gehen, ein nach dem 2. Weltkrieg wieder aufgebautes, repräsentatives Gebäude aus dem späten 19. Jahrhundert, in dem auf einer erleuchteten Bühne vor verdunkeltem Publikumsraum vier aufeinander bezogene Personen, drei Männer und eine Frau in Anzügen und Kleid sitzen, und nach Noten auf zwei Violinen, einer Viola und einem Cello die Noten des Streichquartetts No. 4 in e-moll op. 44/2 von Mendelssohn Bartholdy interpretieren.
Die – hier nur sehr grobe - Fokussierung auf die Rahmenbedingungen gibt den Klängen eine andere, aktuell gesellschaftliche Bedeutung. Die Vorstellung, Rahmenbedingungen nicht als Teil eines Moments zu betrachten, wäre eine naive und ignoriert, dass Musik eine performative Kunst ist, die nicht per se existiert, sondern stets neu hergestellt werden muss. Musik, ganz gleich, wie immanentistisch von einer Autorin oder ein Autor intendiert, ist Teil einer gesellschaftlichen Situation und verhält sich in und zu dieser. Musik muss realisiert werden, um zu klingen[2], und dieser Moment ist sozial.

Die in einem Konzert üblichen Rituale und Gewohnheiten üben eine Wechselwirkung auf das musikalisch Vorgetragene aus, sowohl akustisch (redendes oder schweigendes Publikum, Getränkeverkauf während des Konzerts) als auch im Rahmen einer sozialen Zuordnung durch Kleidung, Eintrittspreise, Verhaltenscodes etc. Diese kulturellen Rituale sind historisch entstanden durch Gewohnheit, ökonomische Bedingungen und gezielte Abgrenzungsmechanismen. Dasselbe gilt für den Klang. Entscheidungen für oder gegen Instrumente, Notation, Verstärkung, Besetzungen, für Tonsysteme sind ebenso geprägt von historischen Entwicklungen: Konzerte beziehen sich auf frühere Konzerte, Musik auf frühere Musik. Jede Entscheidung oder Akzeptanz eines gegebenen Standards ist also immer auch sozial, also nicht Bedeutungslos geschweige denn, immanentistisch.
Die Anfänge der elektronischen Musik nach dem zweiten Weltkrieg können diesbezüglich historisch als interessante Ausnahme angesehen werden: Für einen kurzen Moment konnte eine Musik, in der weder Musiker, noch Instrumente vorkamen, geschweige denn Tonnahmen, physische Abhängigkeiten von Lautstärke und Intensität, oder andere musikalisch sich eingebürgerte und verschriftlichte Parameter eine Rolle spielten, für sich in Anspruch nehmen, sich ausschließlich

[1] Dieser Text ist eine Überarbeitung des Textes: Beobachtungen Komponieren, erschienen in: Positionen 95.
[2] Selbst im radikalen Fall einer stillen Lesung der Partitur durch eine Person gäbe es eine „Realisierung", d.h. eine Umsetzung der Noten in Klang, sei es auch in der Imagination der Leserin bzw. des Lesers.

auf sich selbst zu beziehen. Eine aus Sinustönen und elektronischem Rauschen erzeugte Musik, die über Lautsprecher wiedergegeben wurde, kann insofern als absolute bezeichnet werden, als es ihr bis heute an einer adäquaten Hörsituation mangelt, sie also nicht präzise adressiert war und damit nur eingeschränkt als kommunikative Musik bezeichnet werden kann.
Indem Moment jedoch, in dem auch diese – wenn auch inadäquaten –Konzerte wiederholbar und damit historisch geworden sind, hat der Klang, das Konzert wiederum eine historische, kommunikative Bedeutung; sie haben „Weltbezug“ bekommen. Insofern könnte man Stockhausens *Studie II* und andere Stücke dieser Zeit als temporär absolute Musik bezeichnen.

Um Musik als situative zu betrachten, müssen ihre Rahmenbedingungen in die Betrachtung miteinbezogen werden.
Um beim Klang zu bleiben: Akustik des Aufführungsortes, Entfernung der Musiker zum Publikum, Verstärkung, Husten aus dem Publikum, umblättern der Seiten, etc. Die meistens von den Musikern oder der Musik nicht bewusst miteinbezogenen klanglichen Einflüsse spielen für die Wahrnehmung dieser eine große Rolle, sie setzen die Musik in ein Verhältnis zu ihrer Umwelt. Damit die Geräusche des Publikums Teil der Beobachtung werden können, müssen sie dehierarchisiert werden. Die Dichotomie von Musik / Nicht-Musik wird aufgelöst, zugunsten einer messenden, physikalischen Beobachtung der akustischen Oberfläche. ALLES, WAS TATSÄCHLICH IM RAUM ERKLINGT IST AKUSTISCHER TEIL EINER SITUATION. Die akustischen Ereignisse behalten dabei ihre soziale Funktion; als musikalische Klänge innerhalb eines tonalen Gefüges motivisch-thematischer Arbeit oder als Störgeräusch einer Konzertveranstaltung klassischer Musik.
Es leuchtet ein, dass Kunst, deren Mittel die Betrachtung einer Situation ist, sich häufig auf das Beiläufige, unbewusst Reproduzierte; das, was Alltag genannt werden kann, konzentriert. Nebensächlichkeiten, gerade weil sie sich eingeschleift haben und aus dem Fokus geraten sind, erzählen viel über unseren Umgang miteinander, über Abgrenzungsmechanismen, Machtverhältnisse, Ängste, Fetischisierung, über Wertvorstellungen und Festschreibungen, oder von den Stützen, die unsere Vorstellungswelt aufrechterhalten. Solcherlei Beobachtungen rühren an der Frage „wie wollen wir Leben?“, allerdings nicht als Imperativ, sondern als sich bereits durchgesetzte (Einzel-)Interessen.
NICHT WIE WIR LEBEN SOLLTEN, SONDERN WIE WIR UNS BEREITS ENTSCHIEDEN HABEN, ZU LEBEN. Der Imperativ ist bekannt, Beobachtungen habitueller Beiläufigkeiten und alltäglicher Rituale rühren eher an den Fragen, warum wir nicht so handeln, wie wir es für richtig erachten bzw. warum wir handeln wie wir handeln.

ERWEITERTER MUSIKBEGRIFF

SOZIALE SITUATIONEN ERZEUGEN KLANG, in künstlerischer Absicht oder als Nebenprodukt. Sie erzeugen Strukturen, Verhältnisse von Kontingenz und Erwartbarkeiten. Diese Strukturen können übernommen werden, musikalisch erfahrbar gemacht werden.
Konzentriert man sich auf den Prozess der Beobachtung und nicht primär auf das Beobachtete, gibt es zunächst bezüglich der klanglichen Oberfläche keine ästhetischen Grenzen. Nicht aufgrund einer vorgeblich postmodernen Beliebigkeit,

sondern gerade *weil* die Stilistik Aussagen trifft über Entscheidungen, institutionelle Präfiguration oder gesellschaftliche Herkunfts- und Abgrenzungsmechanismen. Die Vorstellung, mit den gängigen Besetzungen westeuropäischer Neue-Musik-Ensembles (Solo mit Elektronik, Ensemble, Streichquartett etc.) alles ausdrücken zu können was sich im Rahmen Neuer Musik abspielt, mutet naiv an, und scheint dennoch Anbetrachts der Konzert- und Auftragssituation für etliche Entscheidungsträger nach wie vor akzeptabel zu sein.
Das Neue-Musik-Ensemble als Medium zeitgenössischer Komposition ist nicht obsolet, aber im Selbstverständnis und finanzieller Ausstattung derzeitiger Festivals angesichts der Spannbreite klanglich künstlerischer Arbeiten überrepräsentiert.[3]

Beobachtende Kunst zieht ihre Ästhetik eher aus strukturellen Überlegungen formaler Prozesse denn aus Grundsatzentscheidungen für oder wider bestimmte Klangkategorien wie Geräusch, Tonhöhe, tonal oder spektral etc.
Klang ist oder wird durch die Beobachtung seiner Bedingungen zu einem Bedeutungsträger sozialer Verhältnisse. ES GIBT KEINE IMMENENTISTISCHE MUSIK, ES GIBT LEDIGLICH IMMANENTISTISCHES HÖREN. Klang als Bedeutungsträger kann in seinen klanglichen Eigenschaften ebenso wie in seiner Bedeutung kritisiert, analysiert, verfremdet, vereinzelt, umgedeutet – komponiert werden. Aufgrund der Schwerpunktverlagerung vom Erfinden zum Beobachten, vom Setzen formaler oder struktureller Rahmen anstelle vom Füllen vorgeprägter Rahmenbedingungen wird der Begriff des Komponisten unpassend. Je nach Art der Beobachtung muss eine Arbeit unterschiedliche Formate annehmen: Konzerte mit Instrumenten für gemeinsame Beobachtung mit klarer zeitlicher Struktur, Musik für Kopfhörer für abgeschottetes Hören, CDs für einen variablen Gebrauch, installative Arbeiten für räumliche, zeitlich ungebundenere Konzepte, architektonische für räumlich-akustische Kritik, Musiktheater, Texte, Bilder, Videos, Partituren zum Lesen, Mischformen (Konzert mit Text zum Lesen, konzertante Installation, Musik für Kopfhörer und Lautsprecher gleichzeitig): KOMPONIERTE KONZERTMUSIK IST EIN SONDERFALL DER KLANGKUNST.

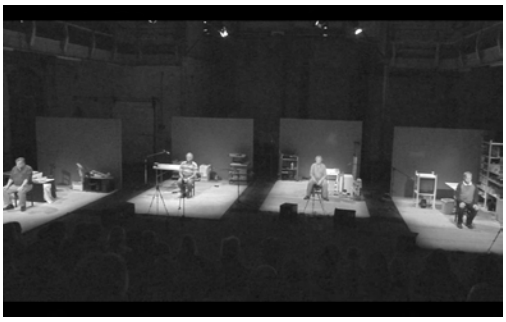
Die ausgeführten Überlegungen legten es für mich nah, neben Klanginstallationen vermehrt Musiktheater zu schreiben, da hier potentiell alle möglichen Medien nicht nur mit einbezogen werden können, sondern auch strukturell von vorneherein vorhanden oder leichter zugänglich sind. Ich werde im Folgenden drei eigene Arbeiten vorstellen, sowohl musiktheatrale, als auch solche, die für den üblichen Konzertkontext zeitgenössischer Musik geschrieben wurden. Teilweise sind diese zeitlich vor den hier ausformulierten Überlegungen entstanden, und lassen sich entsprechend nicht als exemplarisch verstehen, sehr wohl aber als Versuche oder Vorformulierungen.

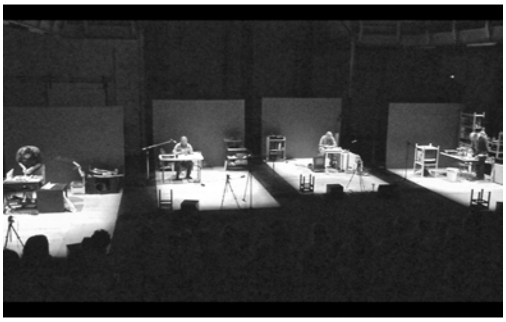
---

[3] Damit meine ich erst recht ältere Instrumentalformationen wie Orchester, Streichquartett, Instrumentalsoli etc. Die Möglichkeiten klanglich künstlerischen Arbeitens werden auf den derzeit vorherrschenden Festival nicht nur nicht adäquat abgebildet, sie werden aufgrund der monetären Macht der Institutionen de facto ausgeblendet oder anderen Kunstbereichen zugeschoben.

FALSCHE FREIZEIT

Das Stück FALSCHE FREIZEIT[4], dass 2010 in Zusammenarbeit mit dem Videokünstler Daniel Kötter, mit dem ich seit 2008 intensiv zusammenarbeite, entstanden ist, beschäftigt sich mit dem Verhältnis von semantischer Auf- und Entladung von Klangproduktion. Zu sehen sind vier kleine Bühnen auf einer großen, gekennzeichnet durch Bodenplatten, deren hinteres Ende durch eine Leinwand markiert wird. Die Bühnen sind jeweils mit einer Kamera, Mikrofonen und einem Lautsprecher umrahmt. Auf den Bühnen sind vier ältere Herren zu sehen, die voneinander unabhängig und unbeeindruckt in unterschiedlichen Settings, die an Hobbykeller oder Werkstätten erinnern, verschiedene Aktionen ausführen.



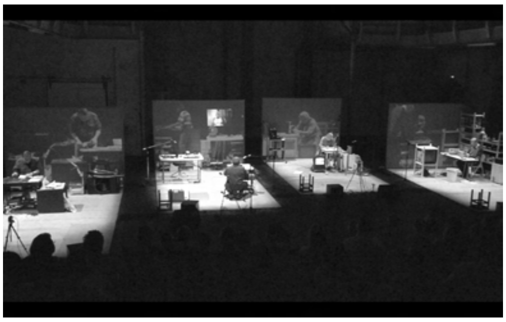


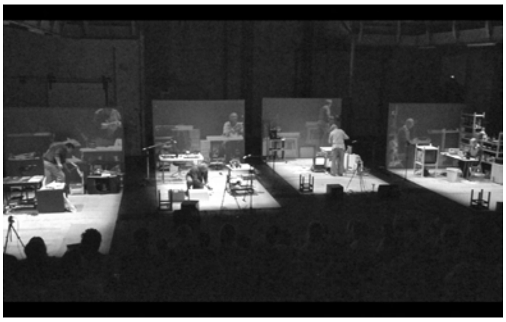
Diese Aktionen, die dem ehemaligen Arbeitsalltag der vier Performer entlehnt sind, produzieren gleichzeitig Bedeutung, Bilder und Klänge. Alle drei sind zunächst nicht getrennt.
Durch die akustische Verstärkung werden aber zunächst die Klänge von ihrer räumlichen Bindung an den Produktionsort gelöst. Sie sind in ihrer Lautstärke nicht mehr an den Energieaufwand des Produzenten gebunden und als jetzt Eigenständige von ihrer Beiläufigkeit entbunden. Zudem werden sie teilweise wiederholt oder zeitlich verzögert, so dass sie auch vom Augenblick der Produktion emanzipiert werden. Sie können frei zueinander ins Verhältnis gesetzt, komponiert werden, ohne jedoch ihre semantische Ebene gänzlich zu verlieren: Das Sägen eines Brettes, das Tackern einer Leinwand, das Aufrollen einer Spule etc. bleibt als Ursprung des Klangs als Erinnerung bestehen. Die Neuanordnung der Klänge nach akustischen, formalen oder anderen Gesichtspunkten kann neue Ordnungsstrukturen erzeugen, die alten aber nicht gänzlich überschreiben.

Die vor den Bühnen angebrachten Kameras übertragen ihre aufgefangenen Bilder zwanzig Minuten zeitverzögert auf die hinteren Leinwände. Zu sehen (und zu Hören) ist dasselbe wie auf der Bühne, aber die zunächst kontingent anmutenden (tatsächlich weitestgehend festgelegten) Arbeitsabläufe der vier Männer, ihre nicht theatralen, unwiederholbaren Arbeitsschritte werden durch die digitale Wiederholung zu losgelösten, theatralisierten Bewegungen.

---

[4] Ein Zusammenschnitt ist zu sehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=6ebnRjfkBl8



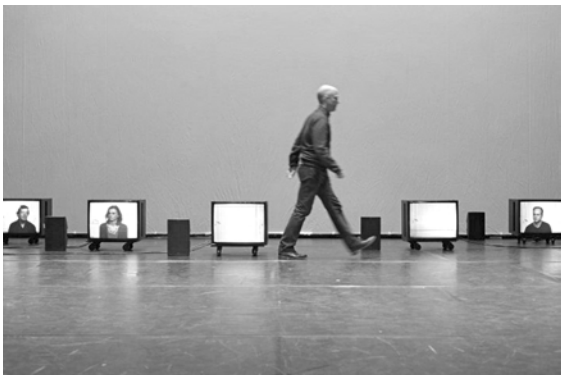


Die Performer spielen nun mit sich selbst einen Kanon. Bewegungen und Klänge auf der Bühne können mit Bewegungen und Klängen auf der Leinwand korrespondieren. Semantische, visuelle und akustische Eigenschaften einer Aktion werden – immanent – zueinander in Beziehung gesetzt. Die quasi objektivierende aber offengelegte Betrachtungsmaschinerie, die alles, was auf den Bühnen passiert, gleichwertig aufnimmt und zeitverzögert wiedergibt, Reflektiert die Position des Publikums ebenso wie die des Regieteams, dessen Entscheidungen für die Abläufe des Abends nach möglichst diskursiven und damit kritisierbaren Kategorien einsehbar werden.

FERNORCHESTER

Die – ebenfalls mit Daniel Kötter – 2012 entstandene Arbeit FERNORCHESTER[5] erweitert den Begriff des Rahmens einer Aufführung um seine zeitliche Komponente und bezieht den Arbeitsprozess vor der Aufführung in die Rahmung mit ein.
Zu sehen ist zunächst eine leere, gleichmäßig hell erleuchtete Bühne, auf die über die gesamten 75 Minuten des Abends mehr und mehr Fernseher geschoben werden - zwanzig insgesamt – auf denen die verschiedenen Arbeitsschritte des Produktionsprozesses abgebildet werden.





[5] Eine Einführung ist zu sehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=f5V4UtdlGlg

Fünf Musiker des Ensembles Mosaik wurden über den Zeitraum von 9 Monaten in ihrem Probenraum beobachtet. Für die erste Session wurden sie gebeten, sich jeweils einzeln auf einen Stuhl vor eine Kamera, zwei Mikrofone und Scheinwerfer zu setzen. Im Raum Anwesend waren darüber hinaus nur noch Daniel Kötter, unser Assistent Alexander Kirchner und ich. Die ersten Reaktionen der Musiker – kontigente Geräusche eines knarzenden Stuhls, verlegenes Räuspern, singen, rascheln der Jacke etc. wurden im Anschluss für die nächste Session in Noten übertragen und den Musikern in der zweiten Session zum Üben – wieder in derselben Beobachtungssituation, diesmal für ihr jeweiliges Instrument, vorgelegt. Dieser Vorgang von Beobachten, transkribieren, neue Noten üben, wurde fünf mal wiederholt, wobei verschiedene von Daniel und mir gesetzte „äußere Einflüsse" den Prozess gestört haben: ein tatsächliches Fernorchester in Form einer Guggenkapelle, die - ein Lied aus der Gründungszeit vorisraelischer Kibbuzim intonierend - um den Probenraum marschiert ist, ein fingiertes Gewitter, der Einsatz eines Laubpusters auf die übenden Musiker.
Aus dem so gewonnen Material haben Daniel und ich eine Zwanzigkanal-Komposition erarbeitet, aus zwanzig Klang- und Bildquellen, an deren Ende das Ensemble tatsächlich live auftritt, mit einem ca. 6 minütigen Stück, das aus dem letzten Schritt des Transkriptionsmaterials bestand.



FERNORCHESTER zeigt Ferne auf verschiedenen Ebenen. Zunächst ist es die zeitliche Ferne der gespielten Musik, die die Frage aufwirft, ab wann ein Stück beginnt, genauer, ab wann das Klingende vom Publikum als Musik wahrgenommen wird und nicht mehr als Dokumentation einer Vorübung. Dann ist es die räumliche Ferne der nur durch Fernseher erscheinenden Musiker, die zusammen das Stück spielen, die sich auch auf die Musiker untereinander bezieht, die ja – bis auf die letzten Minuten des Stücks, nie gemeinsam in einem Raum musiziert haben. Die Frage nach der Ferne wird zu der Frage nach der Distanz und ihre Überwindung, mithin zu der Frage nach Gemeinschaft, nach dem Zusammenspiel in einem

Stück, dass zwar aus zwanzig Klangquellen komponiert ist, aber doch erst zum Schluss in einem Zusammenspiel im emphatischen Sinn mündet. Ab wann sind viele eine Gemeinschaft? Insofern stellt sich die Frage nach der fernen Gesellschaft nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch in die Zukunft. Die Erweiterung des Rahmens der Musikproduktion in ihre zeitliche Vorbedingung beantwortet diese Fragen nicht, sie verweist auf die notwendigen Bedingungen der Rahmenbetrachtung, um sich diesen Fragen annähern zu können.

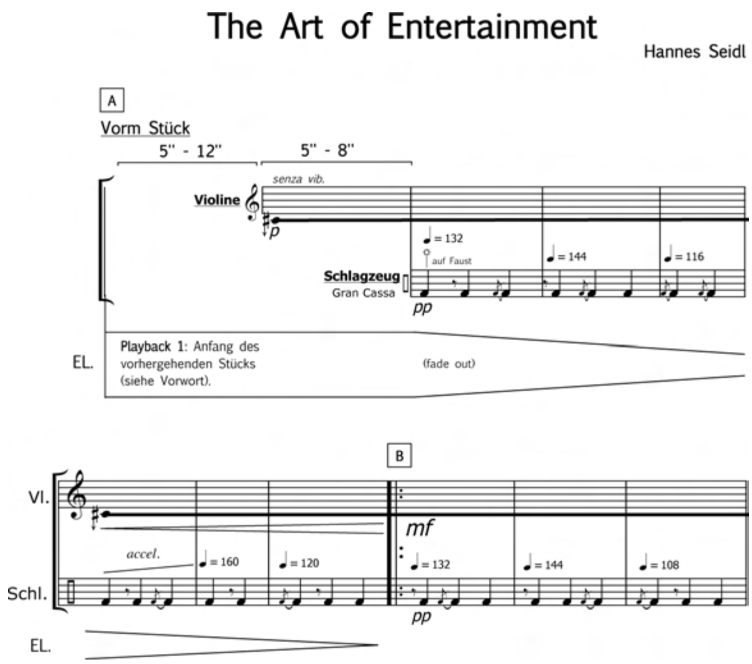
THE ART OF ENTERTAINMENT

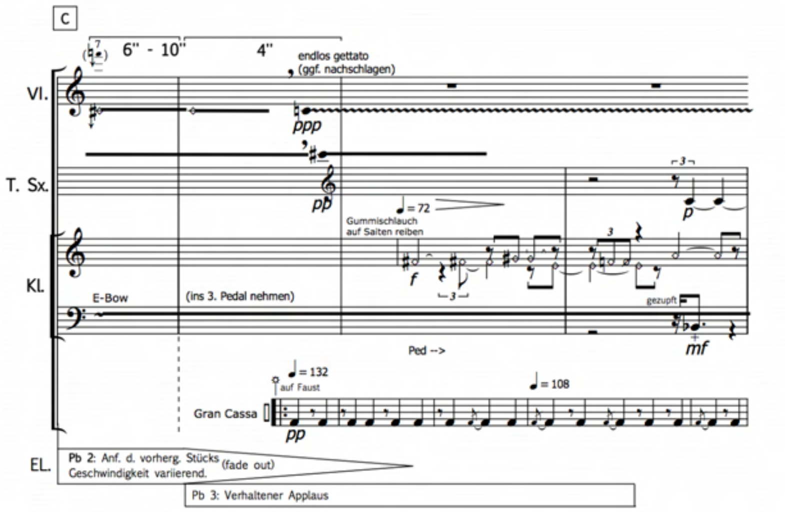
Im Gegensatz zu den beschriebenen Arbeiten wurde die Gruppe von Stücken THE ART OF ENTERTAINMENT[6] für den derzeit gängigen Konzertbetrieb zeitgenössische Musikproduktion geschrieben. Dessen Rahmenbedingungen werden hier kontrastiert mit jenen der Unterhaltungsindustrie.
In der Partitur gibt es etliche Leerstellen, die erst im Rahmen einer Aufführung / Produktion realisiert werden können. So werden Teile anderer Stücke des Abends / der CD gesampled und als stilisierter „Lokalkolorit" integriert (siehe Beispiel). Ebenso wird das Publikum beim Einlass aufgenommen, deren Gespräche und Geräusche ebenfalls integriert. Umgekehrt werden auch Ausschnitte von THE ART OF ENTERTAINMENT über den Abend verstreut aufgeführt oder über Lautsprecher zugespielt, in der Pause des Konzerts ebenso wie während der Präsentation anderer Stücke.

Strategien der Unterhaltungsindustrie – permanente Unterlegung einer der Musik mit einem Bassdrumpuls, stetige Wiederholung eines Songs in Radio, Kaufhäusern, U-bahnhöfen etc., Integration des „Anderen" in quantifizierter Version (arabische Melodiefetzen, Anklänge indischer Sitarmusik, mexikaneske Gitarreneinlagen etc), Suspendierung von Publikumsreaktionen wie Lacher oder Applaus aus dem Publikum hinaus in die Musik hinein etc. – werden in THE ART OF ENTERTAINMENT angewendet, ausgestellt und dekonstruiert.
Die Übertragung von Techniken und Strategien des einen Bereichs (Unterhaltungsindustrie) in einen anderen (zeitgenössische Kunstmusik) macht beide als solche Erfahrbar und damit kritisierbar. Darüber hinaus werden aber auch Rahmenbedingungen der Realisierung zeitgenössischer Kunstmusik selbst in den Vordergrund gerückt; der pflichtgemäße Applaus am Ende Eines Stücks, die Integrität der einzelnen Kompositionen, die Idee des Neuen, des Originellen.

---

[6] Das Gerüst des Stückes ist immer gleich, es gibt unterschiedliche Versionen, je nachdem, ob sie live gespielt oder für CD produziert wurden (The Art of Entertainment – live! oder The Art of Home Entertainment). Darüber hinaus existiert das Stück in verschiedenen Besetzungen (einsehbar unter www.editionjulianeklein.de)





Je nachdem, welche Musik für den Abend programmiert wurde, ändert sich auch The Art of Entertainment. Gibt es eine Uraufführung, wird auch The Art of Entertainment zu einer; das Stück ist immer auf dem neuesten Stand. Die Zuspielungen reproduzieren und jonglieren mit der Situation des Konzerts, den klanglichen Implikationen des Ortes, die zur Nichtmusik gezählt werden (der leere Raum, das Publikum bei Einlass, der Applaus), ebenso wie mit der vorgeblichen Intaktheit der Stücke. Auf einer CD, auf der es wenig Sinn macht, Zuspielungen von Publikum einzufügen, wurde das Stück entsprechend umgearbeitet. Statt Publikumsgeräuschen gibt es quasi Klänge aus dem Nebenzimmer, statt leerem Raum wurde die gesamte CD im Schnelldurchlauf integriert. Auch wurde das Mehrspurverfahren intensiv genutzt, so dass die Musiker bestimmte Teile gar nicht gemeinsam eingespielt haben. Das Stück wird den jeweiligen Aufführungs- bzw. Wiedergabesituationen immer wieder neu angepasst. Das heißt, es gibt kein in

sich identisches Stück, sondern eine Struktur, in der das, was eigentlich klingt und notiert ist, eine Rahmungen dessen ist, was von den anderen integriert, einverleibt wird. [7]

Musik als soziale Situation zu betrachten bedeutet, Musik als klingende zu verstehen, die sich erst im Hören realisiert und der das Hören inhärent ist. Dabei wird jeder Klang kommunikativ und steht als solcher im Verhältnis zu seiner Umwelt, seiner aktuellen wie historischen Rahmenbedingungen. Musik zu komponieren, die diesem Umstand Rechnung trägt, sich also über ihre eigenen Verhältnisse und Möglichkeiten Gedanken macht, schließt interne Bezugnahmen bestimmter Tonhöhenkonstellationen ebenso mit ein wie Bezüge „außermusikalischen“ Gehalts. Es betrachtet nur diese ebenso als kommunikativen und damit zu reflektierenden Teil der Komposition, wie das real klingende Material. Musik besteht nicht nur aus Klang. Die ihn strukturierenden Denkprozesse und Möglichkeitsbedingungen, seine soziale Situation mitzukomponieren und diskursiv mit einzubetten, ist ein Möglichkeitsfeld, dessen Erschließung nicht nur Erkenntnisse sondern auch ereignisreiche Neue Musik verspricht.

---

[7] Hannes Seidl: Musik für übers Sofa, WER 65742 , sowie: Edition Zeitgenössische Musik - Compilation 75, WER 65922.